

清华简《周公之琴舞》组诗对《诗经》 原始形态的保存及被楚辞形式的接受

徐正英

内容提要 新公布的清华简第三册《周公之琴舞》，是一组未经孔子最后“删定”而流传到楚国的《诗经·周颂》“逸诗”，题目、短序、乐章标识俱全，代表了战国中期以前的《诗经》存在形态。最值得关注的是，组诗中每首诗均有“启曰”“乱曰”乐章标识，其可能是对《诗经》仪式乐歌“颂”原始形态的保存，具有《诗经》最早形态的再现意义。这一乐章标识，随着东周天子失位、功利的聘问赋诗之风兴起、用于典礼仪式的乐章渐趋式微，而逐渐失去实际意义。秦火后，汉代经师授经时，进一步专注于经义之解而彻底抛开了乐章，流于形式的“始（启）曰”“乱曰”乐章标识，遂在抄经过程中被略去。所幸，春秋时期随着东周宫廷典籍的散落与南传，楚国代代传抄保存下了这组有原始形态乐章标识的《诗经》“逸诗”，至战国时期，又幸被以屈原《离骚》为代表的楚辞形式所接受，将本为乐章标识的“乱曰”变换性质而化用于楚辞作品的尾章章首，成为总括揭示全篇主旨的结穴语，并构成了楚辞的主要形式特征之一。

一 《周公之琴舞》文本展示 及其基本形态特征

和郭店简、上博简一样，清华简也是战国中期稍晚的楚国墓葬竹简。^①其第三册所收《周公之琴舞》组诗，存周公傲毖诗4句、成王自傲诗9首，以周公还政、成王嗣位为内容，是罕见的题目、短序、乐章标识俱全的乐舞诗章。经研究确认，成王所作9首组诗全部为《诗经·周颂》诗篇，其中8首为“逸诗”，周公所作4句原来也应该是《诗经·周颂》中另9首组诗开头半首的内容。^②为便于直观说明问题，先节录开篇数章和结尾一章如下，并依据整理者的注释译出大意。

《周公之琴舞》（节录）

原文： 今文大意：
周公作多士傲毖，周公作对众士的告诫诗，
琴舞九絃（卒）。乐舞九首。
元纳启曰： 起首开头曲曰：

无悔享君， 祀奉君王和祖先无怨悔，
原文： 今文大意：
罔坠其孝， 孝道莫要中道废。
享惟愆币， 祭祀朝聘心愉悦，
孝惟型币。 孝敬父母的行为要追随。
成王作傲毖， 周成王作傲毖之诗，
琴舞九絃（卒）。乐舞九首。
元纳启曰： 第一首开头曲曰：
敬之敬之， 为人处事常警惕，
天惟显币， 天理昭彰不可欺，
文非易币。 修养文德不改易，
毋曰高高在上， 莫说苍天高在上，
陟降其事， 神灵天地常往来，
卑监在兹。 监督人事在此处。
乱曰： 第一首末尾曲曰：
通我夙夜不逸， 早晚努力不懈怠，
傲之， 时间流逝常自警，
日就月将， 日积月累循渐进，
教其光明。 使我深入明事理。

弼持其有肩，众臣辅我担重任，
示告余显德之行。向我指示明文德。

再启曰：第二首开头曲曰：
假哉古之人，祖先先考实伟大，
夫明思慎，人人英明又谨慎，
用仇其有辟，高尚德行配君主，
允丕承丕显，不愧光照延后世，
思攸亡斁。时间长远不厌弃。

乱曰：第二首末尾曲曰：
已，罢了，
不造哉！如今家国遭不幸，
思型之，先王德行要效法，
思毳彊之，勤勉努力不怠慢，
用求其定，小心谨慎求安定，
裕彼熙不落，国家兴旺不衰落，
思慎。每日常思要谨慎。

三启曰：第三首开头曲曰：
德元惟何？文德之首是什么，
曰渊亦抑，深沉渊广有大美，
严余不懈，警告自己不松懈。
业业畏忌，提心吊胆要谨慎，
不易威仪，举止端庄不轻浮，
在言惟克，开口说话要算数。
敬之！常常警惕无大错。

乱曰：第三首末尾曲曰：
非天威德，上天之德广且厚，
繄莫肯造之，庇佑事事有成就。
夙夜不懈，早晚不敢有怠慢，
懋敷其有悦，乐以播布天恩德，
欲其文人，祈望文德先祖庇，
不逸监余。对我监督莫放松。
……

九启曰：第九首开头曲曰：
呜呼！啊！
弼敢荒德，为政不敢废文德，
德非惰币，德行修养不懈怠，
纯惟敬币，成善最是要敬畏，
文非动币，修养文德不容易，
不坠修彦。善美之人为我用。
乱曰：第九首末尾曲曰：

通我敬之，时时刻刻常警戒，
弗其坠哉，修养文德要持恒，
思丰其复，德盛庇护家国兴，
惟福思庸，德高老臣满朝堂，
黄耇惟盈。便是国家有大福。

节录仅为减省篇幅，中间所略四至八首内容，与上面的“三启曰”和最后的“九启曰”除序号有别外，形式全同，无碍于形式特点的讨论。

由如上文可见，虽然《周公之琴舞》组诗至早能代表哪个时代的《诗经》作品形态，笔者不敢妄断，但其代表未经孔子删定整理过的传至战国中期的一组《诗经》作品完整形态，当是不会有质疑的。综合考察，这组作品至少有四个方面的形态特征值得注意：一是题目乃撮取序文几字而成，这和今传《诗经》篇子命名的方式相同；不过该篇似乎同时还有另外一个名字叫《周公之颂志（诗）》^③，又说明它的篇名规范化的时间要晚于孔子删定的主流文本，战国中期的抄写者竟还在给它另起别名。二是《诗经》早期形态本就是有序文的，至晚在战国中期就有了。这一发现有可能颠覆学界关于《毛诗序》是汉代经学产物的主流看法，重新回归到郑玄的“毛序先秦”说，只不过《周公之琴舞》的序很短，仅一句概括性质的话，近于《毛诗序》的“首序”（首句），可证《毛诗序》每首阐发首序的“续序”可能为汉儒后加。具体到《诗经》各篇作品序文产生时间，则当因作品本身产生时间的早晚不同而不同。依生活经验合理推测，其当与学界公认定较高的西周晚期宣王时代、东周初期平王时代、春秋末期孔子时代三次编集整理《诗经》文本有密切关系。^④创作于西周初年而又演奏于宫廷的《周公之琴舞》，其短序加于第一次《诗经》编集期的可能性较大，因此，这组诗代表西周晚期《诗经》作品的原始形态也未可知。笔者甚至推想，如果马银琴的“康王首编《诗经》”说能有更强有力的实证得到证明，获得学界公认，那么《周公之琴舞》的短序加于康王时期，也不是没有可能。若然，则这组诗就有可能代表西周前期《诗经》作品文本的原始形态了。三是从题目、序文所言“琴舞”和各诗所标“启曰”“乱曰”乐章标识，不难发现《诗经》“颂诗”的早期形态，不仅是配乐演唱的，而且是“诗乐舞”三位一体

的,与“风诗”的只歌不舞颇不相同。^⑤四是与题目和小序的后加不同,《周公之琴舞》每首诗“启曰”“乱曰”对举的乐章标识,当是《诗经》的仪式乐歌“颂”一开始制作时就有的,代表了“颂”诗的原始存在形态。限于篇幅,本文不可能对四个问题都展开讨论,仅拟对组诗中最早的“启曰”“乱曰”乐章标识提出一得之见,其它问题,容待以后专文讨论。

二 “启曰”“乱曰”的乐章标识,可能代表了《诗经》作品的原始存在形态

我们从今天所见秦火之后的《诗经》文本中,并不能窥出多少演唱的痕迹,因此它的原有演唱形式和原始存在形态是什么样的,不能不成为人们感兴趣的问题。其它传世文献,虽能帮助我们对《诗经》的原始形态作出种种合理性推测,但毕竟不能代替我们完全复原其原始形态。人们耳熟能详的《论语·泰伯》篇孔子名言“师挚之始,《关雎》之乱,洋洋乎盈耳哉”,是孔子亲耳聆听鲁国太师挚演奏《诗经》乐曲的实例。^⑥最令孔子兴奋赞赏的是师挚演奏其中某诗首章乐曲和《关雎》末章乐曲的情景,他称满耳都是音乐。这就透露出演奏《诗经》作品的开头曲称为“始”,演奏其末尾曲称为“乱”的信息。从这一信息中,我们可大体推想,“始”和“乱”当时在《诗经》作品中应当是有具体标识的,只是不大清楚其标识的具体样式。借此需要澄清一点,影响最大的通行本杨伯峻《论语译注》,对“《关雎》之乱”的翻译和注释可能并不符合孔子原意。其译为“当结尾演奏《关雎》之曲的时候”,注为“‘始’是乐的开端,‘乱’是乐的结束。由‘始’到‘乱’,叫做‘一成’。‘乱’是‘合乐’,犹如今日的合唱。当合奏之时,奏《关雎》的乐章,所以说‘《关雎》之乱’。”^⑦这一译注当本于宋人赵惠《四书笺义纂要》和清人刘台拱《论语骈枝》,其将简单问题复杂化了。“《关雎》之乱”,不是指《关雎》整首诗的乐章为“乱”,更不是指《关雎》等一组诗的乐章为“乱”,而是指《关雎》一诗的末章乐曲。这一点朱熹《四书集注》本已注得简洁明瞭:“乱,乐之卒章也。”近人程树德辨析得更为有力:“乱既曲终之名,《关雎》自成一

曲,何以总名曰‘乱’?”^⑧其实孔子的话很明白,字面直译是不该发生歧义的:“《关雎》之乱”即《关雎》一诗的“乱”(末章)。如果称《关雎》全诗为“乱”或《关雎》一组诗为“乱”,孔子的话则应该为“乱之《关雎》”,即乐章末尾的《关雎》篇,而不是倒过来称“《关雎》之乱”。

如果说孔子言论仅是述及了《诗经》作品“乱”的概念,而另一则亦为人熟知的介绍孔子七世祖正考父校理《商颂》作品的传世文献,则具体展示了《诗经》作品之“乱”的原始形态。《国语·鲁语下》云:“昔正考父校商之名颂十二篇于周太师,以《那》为首,其辑之乱曰:自古在昔,先民有作。温恭朝夕,执事有恪。”^⑨这里记载的是公元前490年孔子周游列国时期,鲁大夫闵马父的言论,“十二篇”,表明正考父校理的是《诗经·商颂》文本;“于周太师”,表明正考父校理的同时还是《诗经·商颂》的音乐,不论他是从周太师校理还是代周太师校理,均表明是诗乐同校。而“乱曰”以下四句诗,正是今本《商颂》首篇《那》的末尾四句,只是今本还有最后两句未被此处引完(之所以未引完,估计是出于闵马父转述内容的需要,没有什么复杂原因)。今本《那》诗共22句,其最后6句为全诗的末章当无异议。如此,则“乱曰”至结束一段引文,可能就是当年《诗经》演唱形式和文本形式的原始存在形态,也就是说,在孔子时代,《诗经》的每首作品末章之前可能都标有音乐的演奏标识“乱曰”二字。

那么,最开始的时候一首完整《诗经》作品的全部音乐标识是怎样的?传世文献未能进一步提供更多信息,所以只有寄希望于出土文献了。而这篇清华简《周公之琴舞》组诗展示的也许恰恰就是人们期待已久的《诗经》作品诗乐并存的完整原始形态。从上面过录文本可知,九首组诗每首两章,前章都以“启曰”二字开头,后章都以“乱曰”二字开头,正如整理者注释所言:“启,乐奏九曲,每曲分为两部分,开始部分称为‘启’,终结部分称为‘乱’。篇中成王所作共九章(首),每章(首)都有‘启’与‘乱’两部分。”^⑩尽管目前对这9首组诗的《诗经》原始形态代表性问题尚无定论,但笔者以为只要能将其中的两个问题理清,就可以做出肯定性判断。

第一个问题是,孔子称当时演奏《诗经》作

品的首章为“始”，而此《周公之琴舞》每首诗开篇标识的都是“启曰”而非“始曰”。这一问题从字面上倒不难解释，“始”者开始，“启”者开启，一观便知，二义全同，都是开头的意思。不好确定的则是当时《诗经》作品究竟标识的是哪个字？笔者倾向于认为最初很可能是“始曰”“启曰”标识混用。孔子作为时代文化巨人，其对诗乐概念的表述一般不会太随意，他称“始”不称“启”，应该是代表了规范的叫法，后出《礼记·乐记》在谈论古乐时也常常“始”“乱”对举而非“启”“乱”对举便可印证。其云：“再始以著往，复乱以飭归”，“今夫古乐……始奏以文，复乱以武。”^⑩笔者臆测，孔子之前，也许“始曰”“启曰”两种字样混杂标识于诗篇乐歌之中，有的作品标为“始曰”，有的标为“启曰”，因为无关大体，所以未必刻意要求统一。后经孔子整理为《诗经》授课教材并成为主流文本时，^⑪可能他才将其规范化，统一用“始曰”“乱曰”对举标识每首作品了；而另类未经孔子整理的不规范的与“乱曰”对举的“启曰”“始曰”混用文本，在礼崩乐坏的年代或流散民间，或被宫廷乐师带往楚国等地，以一种边缘化的方式代代传抄流传着，便成了我们今天所看到的重现于地下的战国版《周公之琴舞》模样。先秦抄写时代，种种版本并行流传的情况是常有的，也是正常的。若此推测不太荒谬的话，将《周公之琴舞》视为先秦时期有代表性的一种《诗经》作品原始存在形态是符合历史实际的。至于当时除“始（或启）曰”“乱曰”乐章结构标识之外，《诗经》文本是否每句都还有宫、商、角、徵、羽乐调标识，因文献不足而不敢妄言。

第二个问题是，依孔子说话的语气，既然《诗经》作品首章乐曲称“始”卒章称“乱”，自然还应该有不属于“始”和“乱”的中间乐章，而《周公之琴舞》的一组九首诗都只有首尾两章，没有中间乐章，因此，这一文本能不能涵盖和代表《诗经》中有中间乐章的长篇也就成了疑问。如果地下真的出土了《诗经》时代有完整音乐标识的三章以上长诗文本，也就什么问题都解决了，但是，在没有出土此类实证性文本的当下，我们只能根据现有文献作出相对合理的推测。笔者意见有三：一，孔子的言论是针对“国风”诗篇而言的，因“国风”一百六十篇大多数都是两章以

上的篇幅，所以孔子言及时蕴含首尾之间还有乐章的意思是自然而然的，并不能因此就说明孔子认为《周颂》各诗首尾中间也应有乐章。二，所有传世文献中，涉及到的诗歌乐章术语，只有“始”“乱”而尚没有发现其它并列术语。虽然南方《楚辞》作品中有“倡曰”“重曰”“少歌”（或称“小歌”）^⑫等术语，但江林昌的研究结论很明白：“通过有关古注的考辨可以肯定，‘倡曰’‘重曰’即相当于‘启（始）曰’，而‘少歌’‘小歌’‘讯曰’即为‘乱曰’。”^⑬也就是说，《楚辞》中这些术语只不过是“启曰”或“乱曰”在南方的不同叫法而已，并不是与首章“启曰”和末章“乱曰”并列的中间乐章的术语。三，相对于采自民间的“风诗”，^⑭献自公卿列士的“雅诗”^⑮而言，宫廷制作的“颂诗”^⑯无疑当最受统治者的重视。虽然依今人的文学眼光审视，“国风”最有文采和价值，但在当时，不论是从维护国家典章礼仪制度的重要性看，还是从保存作品诗乐形式的规范性看，由“风”到“颂”的重要程度都是递进式的，作为仪式乐歌的“颂”肯定是最重要的。单就“三颂”而言，无疑代表西周礼乐文明的《周颂》又是最为重要的。因此，《周颂》的篇幅形式很可能具有范式性质。

对读今本《周颂》三十一篇诗作和清华简《周公之琴舞》九首组诗，不难发现它们的体制形式和规模有很大一致性。《周公之琴舞》每首2章，每章5句、6句、7句、8句不等，《周颂》31篇分别按每章5句、6句、7句、8句不等统计，^⑰每篇一章的诗共15篇，占去近半；每篇分2章的诗共14篇，亦占去近半；31篇中3章以上的长诗仅有23句的《良耜》和31句的《载芟》2篇。这说明流传至今的《周颂》作品，基本都没有“始”“乱”之外的中间乐章，因此也就可能并不存在中间乐章的命名和标识问题。即使偶有不合体制的长篇特例，按常理是不大可能单独破例命名标识的。

还有一种情况需要说明一下，不少著名学者认为，《周颂》中的某些短章有可能原来是联成一组的。如，王国维《周大武乐章考》据《左传》和《礼记》相关记载推断，今本《诗经·周颂》中的《武》篇，原来很可能由《昊天有成命》、《武》、《酌》、《桓》、《赉》、《殷》等六篇组成。^⑱

傅斯年《周颂说》也推测,今本《周颂》各篇短制且不分章(首)并非原貌,并尝试在《周颂》中寻出《肆夏》、《武》、勺、象舞、嗣王践阼之舞、稷田之舞等组诗的端绪,^②但由于文献不足而未果。此后陆侃如、冯沅君《中国诗史》、高亨《周代大武乐考释》等继续讨论此问题,高亨认为《武》乐章顺序应当是《我将》、《武》、《赉》、《般》、《酌》、《桓》,^③与王国维有异。笔者借此要说明的是,专家们的结论与我们要探讨的问题并不矛盾。即便以上《周颂》中的各篇短制确实都是组诗中的篇子,也仍可按照组诗中每小篇上章标识“始(启)曰”下章标识“乱曰”的样式展示其形态。

由此可见,不仅《周公之琴舞》的“启曰”“乱曰”两章诗乐符合《周颂》诗作的基本特征,而且由此范式逆推,《诗经》风雅颂中其它长篇或短篇作品的原始形态,也都可能确实只有“始(或启)曰”“乱曰”乐章标识,而中间章节并无其它音乐标识。因此,清华简《周公之琴舞》文本样式的面世,不仅展示了《诗经》中仪式乐歌“颂”的原始形态,还可能有了全部《诗经》作品原始形态的再现意义。在《周公之琴舞》出土之前,无论传世文献如《左传》、《国语》、《论语》等引《诗》,还是出土文献如马王堆帛书、郭店简、上博简等均为逸句而无完篇,皆无力再现《诗经》诗乐并存的原始形态。所以《周公之琴舞》的历史还原意义尤其显得珍贵。

接下来的问题是,为什么我们今天见到的《诗经》传世文本,没有“始(或启)曰”“乱曰”音乐标识呢?笔者愚见,其是时代对《诗经》需求的重点发生重大变化所致的必然结果。不难想像,在礼乐完备的西周时期,宫廷对以“声”为用的乐的重视程度远高于对以“义”为用的诗的重视程度,当是不争的事实。

我们大体信从王国维《汉以后所传周乐考》、王小盾《诗六义原始》、马银琴《周秦时代诗的传播史》^④中先后审述的西周开始即存在以“声”为用的瞽矇之教传统和以“义”为用的国子之教传统的观点(认为前者重在培养祭祀人才,后者重在培养行政人才),尤其服膺王小盾对“六诗”到“六义”演变过程的如下揭示:“六诗是西周乐教的六个项目,服务于仪式上的史诗唱诵和乐舞。

其中‘风’与‘赋’,是用言语传述诗的两种方式,分别指方音诵和雅言诵;‘比’与‘兴’是用歌唱传述诗的两种方式,分别指赓歌与和歌;‘雅’和‘颂’则是加入器乐因素来传述诗的方式,分别指乐歌与舞歌。今本《诗经》的各种格式均是六诗影响的产物。从‘六诗’到‘六义’的演变经过若干历史阶段。其中重要的条件因素有三项:一是随着神权政治削弱、雅言功能扩大和礼乐制度崩坏,由司乐之官掌管乐教逐步让位于由司徒之官掌管的德教;二是诗三百文本的形成,其过程大致是散乐纳入正乐、乡乐奏入仪式、献进之诗编为正歌的过程;三是儒家诗学传统的确立。”^⑤但笔者以为,他们的见解仍有需要完善处:一是,尽管西周开始的国子之教与瞽矇之教有所区别,如瞽矇不识字,也无法认字,自然教中更重乐,但在以礼治国的西周,乐为礼设,礼最重祀,不只是对培养的祭祀人才才重乐教,对培养的行政人才同样重乐教,典礼仪式是立国之本,所以,礼乐是贵族子弟的首备修养。《尚书·尧典》“帝曰:夔,命汝典乐,教胄子,直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲”即为明证。此虽托名帝舜之言,事实上不可能是舜时言论,而是指的西周礼制。其对“胄子”即国子的教育主要是以“声”为用的“乐”而不是以“义”为用的诗,是用中和之音塑造国子的中庸人格,乐在国家政治生活中的地位比诗的地位高得多。二是,之所以到了东周平王以后,乐的地位急剧下降,诗的地位快速上升,其根本原因就在于,“天子失官”、列国纷争,价值理性被工具理性所取代,以“声”为用的乐——典礼性功能,成了各诸侯国僭越争霸的障碍;而以“义”为用的诗——实用性功能,则成了诸侯们外交场上打着护卫周礼旗号,代表自己的国家意志断章取义,为本国争得实际利益的工具。这一活动始于鲁僖公23年,止于鲁定公4年,早于孔子86年,至孔子46岁,风行130余年。这个时代,尽管仍有晋韩宣子至鲁考察后发出“周礼尽在鲁矣”之叹,吴公子季札到鲁有主要观乐而非观诗之举(两人至鲁考察本身即说明各诸侯国礼乐散乱严重);尽管文献仍有各国祀祭仪式活动尤其僭越仪式活动的记载,如孔子“不可忍”季氏的“八佾舞于庭”、婉讽其“奚取于三家之堂”,质问林放纵恣季氏“旅(祭祀)于

泰山”等。^④但是相对于诸侯国之间频繁的赋诗引诗活动记载,则就显得冷落多了。据董治安先生统计^⑤,仅见于《左传》、《国语》记载的赋诗活动就分别达到68篇次和6篇次,引诗活动分别达到181篇次和26篇次,总计达281篇次,未见于记载者当也不在少数。要知道,这些赋诗引诗活动都是不配乐演唱的。外交场合相互赋《诗》皆为临场发挥,机智择句,赋诗断章而不是吟诵全篇,所以当时是不可能也没办法用音乐伴奏的。孔子所谓“诵诗三百”“使于四方,不能专对,虽多亦奚以为”,即从侧面揭示了赋诗这一活动的“随机性”、“应变性”特征。从后起“赋”的定义逆推,也可知道赋诗断章不配乐演唱的特点。

春秋时代这一赋诗活动所导致的结果无非三点:一是《诗经》作品脱离音乐的统治,由从属地位走向身份独立;二是诗乐分离,诗学乐学各成门类,前者走向广阔社会与日常生活,后者局限于上层小的空间;三是诗学地位上升,乐学原有的主导地位丧失,并逐渐走向式微。由孔子对《诗经》的态度就可以说明这一发展趋势。极重礼乐而又精通音乐的孔子,尽管晚年使《诗经》“雅颂各得其所”,也不难想象他教授《诗经》的过程中还常常亲自演奏,但他对《诗经》作品内容的重视程度已远高过对其乐章的重视程度。这不仅从《论语》所载其18次讲授《诗经》言论中仅3次论其乐,2次诗乐兼论,所余13次皆为讨论其作品内容可证。上博简《孔子诗论》所讲授的63首《诗经》作品全部都是从内容出发,唯有讨论风雅颂风格、文艺本质时才兼及音乐,亦可确切证实。至战国时代,不论反《诗》还是尊《诗》,都是从对诗“义”解读角度入手的,诗乐此后渐行渐远,各行其道,《诗经》中的“始曰”“乱曰”乐章标识也就逐渐失去了原有提示演奏的实际意义而流于形式。秦火后,随着汉代国家意志的统一,《诗经》内容被政治化、历史化、伦理化和经典化,经师们传授时干脆完全专注于对经义的阐释而彻底抛开了其音乐演奏特性,连其乐章形式也不在意了。因此汉代的人们在抄录《诗经》文本的过程中,将可有可无的乐章标识“启曰”“乱曰”略去,也就是自然而然的事情了。

值得庆幸的是,虽然音乐标识的原始形态在《诗经》中失传了,但春秋时期它却随着《诗经》

文本的南传,留在了楚国,后来又为屈原《离骚》为代表的楚辞所接受,并变换身份,作为楚辞形式特征之一被永久地保存了下来。

三 楚辞对《诗经》原始形态“启曰” “乱曰”形式的接受与改造

众所周知,屈原是楚辞文学的创始人,作为屈原和楚辞的代表,《离骚》、《九章》(《惜颂》、《涉江》、《哀郢》、《抽思》、《怀沙》、《思美人》、《惜往日》、《橘颂》、《悲回风》)、《招魂》等十一篇作品,从表现形式上有一个共同特点:每篇作品的最后一段,都以“乱曰”或一次变形特例“少歌(小歌)曰”开头(《九章》中的篇目有省略)。这一表现形式后来被视为楚辞的主要外在特征之一。

关于楚辞这一形式特征形成的原因问题,自朱熹开始,历代以至于今天,仍有不少学者发生着误解,认为楚辞是能够配乐演唱甚至跳舞的,依此理,“乱曰”既然是演唱的乐章标识,自然这一形式就该是起源于演唱并跳舞的楚地民间祭歌了。其实,这一理解是不符合楚辞的历史实际的,楚辞并不能够演唱。它这一形式特征的形成,很可能源于对《诗经》原始形态“启曰”“乱曰”形式的接受。

具体到屈原的创作,与个体化的“国风”被采集谱曲后变成官方化的演唱脚本不同,屈原只是自我吟哦而已,谱曲演奏是不现实的。这一点,从大量外证史料可以得到确认。汉人去屈原未远,清楚屈作特征,西汉前期较早的《鲁诗传》和稍晚的《毛诗诂训传》都为赋体下过定义,称“不歌而诵谓之赋,登高能赋可以为大夫”,也就是说赋这种文学样式的最基本特征是只吟诵而不演唱。而在他们的观念里,屈原的作品就是我国最早的赋作,是汉赋之祖。所以,西汉后期目录学家刘向奉旨整理国库文献时,依泛称的定义,直接将屈原如上作品以“屈原赋”之名著录于其目录学著作《别录》中,其子刘歆著述《七略》时又将屈作著录于《诗赋略》之首。视屈作为赋体之祖并不是刘向父子的个人私见,而是汉人的共识,所以同时期的扬雄才在《法言·吾子》中称赞“诗人(指屈原)之赋丽以则,辞人(指屈原以后

作家)之赋丽以淫”;东汉班固在撮抄《七略》内容为《汉书·艺文志》时,不仅仍将“屈原赋二十五篇”著录于其《诗赋略》之首,而且照录《毛传》为赋所下定义以介绍楚辞汉赋创作概况,并进而称:“楚臣屈原离谗忧国,皆作赋以风。”这些文献足以证明屈原独立创作的楚辞作品,和后来的汉赋一样是不配乐演唱的。另外,班固在《两都赋序》中为汉赋起源所下的定义“赋者,古诗之流也”,常被作为经学时代汉人“依经立论”思想局限的实例予以批评,其实,撇开“依经立论”思想不谈,班固此处也是意在揭示汉赋“不歌而诵”的基本特征。因为如前所述,春秋时期外交场合赋诗言志、断章取义的主要表现方式就是“不歌而诵”,以此代表官方表达国家意志,而汉赋润色鸿业也是借赋作表达国家意志,所以,从这个意义上称赋是《诗经》的一个支流,是符合历史实际的。刘勰《文心雕龙·诠赋》篇,也赞同汉人的如上言论。由此可以得出结论,从春秋的赋诗断章,到屈原的自我吟哦,再到汉赋的登高而赋,是一脉相承的,都不配乐演唱。

既然以《离骚》为代表的屈原上述作品都不配乐演唱,那么其作品末段的“乱曰”标识形式又源于什么并有什么用意呢?按照常理,既然称为楚辞,自然是楚国作家“书楚语,作楚声,纪楚地,名楚物”^⑧的产物了。其渊源于楚地巫祀民歌、深植于独特的南楚文化沃土之中,当是无异议的。其形式特征应该主要是受传统的楚地民间文学的影响,也是不言而喻的。但问题是,具体到“乱曰”形式的渊源问题,笔者检遍了相关文献,并没有发现它与楚文化传统的联系。

先看传世文献。早于屈原的楚国早期诗歌及童谣、谣谚,也可能吟诵,也可能徒歌,也可能配乐歌唱,但这些文本却皆无“乱曰”形式。依次如春秋时期的《楚人诵子文歌》、《楚人为诸御己歌》、《优孟歌》、《忼慨歌》、《楚狂接舆歌》,战国时期的《徐人歌》、《越人歌》、《沧浪歌》,春秋时期的《楚童谣》,战国时期的《楚人谣》等,都未发现有“乱曰”标识形式。其中《越人歌》是歌者“越人拥楫而歌”,肯定是唱的,但可能是徒歌。如上楚地民间歌谣确实为楚辞体的形式打下了较好基础,《越人歌》的结构形式和《离骚》、《怀沙》等有些句式极为相似;屈原《渔父》

中还引用了《沧浪歌》,也说明他对楚地民歌极为熟悉,并学习楚地民歌。但可以肯定的是,屈原如上11篇作品中的“乱曰”标识,并非继承楚地民歌形式而来。

再看出土文献。上博简第八册收录整理了《李颂》、《兰赋》、《有皇将起》、《鸛鹄》四篇文学作品,据整理者鉴定,上博简和郭店简一样都是战国中期稍晚的楚墓竹简,所以这4篇作品自然都早于屈原的楚辞创作。篇名皆为整理者依作品内容歌咏对象所加,除《兰赋》因没有“兮”字句,而被整理者定性为早期赋体外,其余3篇皆被界定为早期楚辞作品,这一定性基本可以信从。四篇作品有一共同特征,就是借物言志,同时所言之志皆君子的高洁之志,且有郁闷之情蕴含其中,读之,自然就会联想到屈原的系列作品。如,由《李颂》篇歌咏李树居于平民院中受到冷落而仍持“非与从风”、不与世俗沉浮的操守,就会联想到屈原《九章》中的《橘颂》,且两者的句子“深利终逗,夸其不貳兮”与“深固难徙,更壹志兮”颇为相仿。再如,由《兰赋》咏兰草花儿落尽仍不失芬芳,自然会联想到屈原《离骚》对“香草美人”的歌咏,二者的“其志洁”、“其咏物芳”的立意和表现手法都是暗合的。由《有皇将起》中拳拳之诚被小人谗毁的郁闷心情,也会联想到屈原作品的感情基调。同时,从表现形式的成熟程度看,其尚处于未经屈原完善定型的早期形态,这一形态的主要表现是多为四字句、五字句、甚至六字句(不含虚字)交错使用不定型,不象屈原之作已定型为五字句。和其它古代文学样式一样,楚辞文学也应当是由民间走向文人和贵族阶层的,甚至它的民间性更强,被贵族文人学习、汲取、加工改造的特征更为明显。但是它的起源问题则是急需解决而又因文献不足难以解决的重要课题,更不是本文所要解决也解决不了的问题。笔者这里要说的是,如上可能被屈原汲取过营养的4篇作品,全部都没有在末章之首标识“乱曰”二字。也就是说,通过对如上早期出土文学文本研究可知,屈原如上11篇作品中的“乱曰”标识,亦非借鉴楚地早期文人创作的楚辞雏形形式而来。

最后再看屈原的《九歌》11篇作品。礼乐文明、圣贤文化是中原文化的核心,巫觋文化、祀

鬼文化是南楚文化的要义,所以楚国巫歌巫曲非常发达。而这些迎神送鬼的民间歌曲,肯定是配乐演唱的。屈原的《九歌》11篇,与前述《离骚》、《九章》、《招魂》等内心创作不同,是他对南楚各地民间巫神乐曲的汇集整理,修饰润色,他仅仅是一个整理者的身份。可以想象,各地不同版本,不同方言,不规范的字词用语和乐调,被屈原规范统一了,因此再放回到民间去影响就会更大了。屈原既然对这些民间祀神歌曲怀有浓厚的兴趣,在文学创作中,汲取其营养,也是很自然的事情。但是,和前述传世文献、出土文献中的文学文本一样,《九歌》这组专门配乐演唱的民间祭曲,恰恰也全没有末章标识“乱曰”的形式。这种无“乱曰”标识的曲子,绝不会是如《诗经》因诗乐分离而汉代之后被略去所致,而是本来就没有。因为楚辞《九歌》之类的楚地歌曲汉代仍在民间演唱,诗乐未分,不仅其辞没有作为经文被经师单独传授,甚至此前也可能未经秦火。看来土生土长的南楚民间文学,确实因为生活地域、山水形势及眼界的限制,自成系统而未受到北方《诗经》演唱形式影响,和楚国贵族文人广受诗学文化熏陶明显不同。因此,我们的结论是,屈原在创作《离骚》等楚辞文学作品时,其“乱曰”标识形式也不可能受到民间巫风祭歌的影响。

那么,屈原作品代表的末章“乱曰”形式,到底是受了什么文学形式的影响呢?笔者推测,只有《诗经》了。而清华简《周公之琴舞》组诗中的“启曰”“乱曰”乐章对举标识,正为这一推测提供了实证和样本。我们不妨从宏观到具体对这一推测加以讨论,最后落脚到清华简《周公之琴舞》的实证上。

一是,楚国本就是中原政权西周的封国。“当成王之时,举文武勤劳之后嗣,而封熊绎于楚蛮,封以子男之田,姓芈氏,居丹阳”,^②熊绎是周成王所封楚君,时代并不遥远。众所周知,在诸多因素中,政权是决定文化特色的主导因素,因此,作为西周受封国的楚地,不论其自身固有文化传统多么坚固和独特,西周之后接受中原文化影响当是必然趋势。

二是,至春秋时期,南楚贵族学习中原文化,重视诗教,已成风尚。《国语·楚语上》载楚庄王

时期的太子傅士亹向申叔时请教如何对太子进行教育时,申叔时就将“诗”作为太傅必教课程之一。申叔时说:“教之诗,而为之导广显德,以耀明其志。”^③认为诗教可以开启心志,彰显道德,能够使太子树立效法古圣先贤的志向。可见,春秋时的楚国已很重视诗教,《诗经》是楚国太子的学习书目之一。不仅如此,楚国还出现了一些熟悉中原文化的人物,如左史倚相。《左传·昭公十二年》记载,楚灵王对子革称赞左史倚相,说他“能读《三坟》、《五典》、《八索》、《九丘》”^④。可见他是一个熟悉中原文化典籍的人物。其实,他同样也熟悉“诗”,《国语·楚语上》载左史倚相对申公子亹说:“昔卫武公年数九十有五矣,犹箴儆于国,曰:‘自卿以下至于师长士,苟在朝者,无谓我老耄而舍我,必恭恪于朝,朝夕以交戒我;闻一二之言,必诵志而纳之,以训导我。’在舆有旅賁之规,位宁有官师之典,倚几有诵训之谏,居寝有褻御之箴,临事有瞽史之导,宴居有师工之诵。史不失书,矇不失诵,以训御之,于是乎作《懿》戒以自儆也。及其歿也,谓之睿圣武公。子实不睿圣,于倚相何害!《周书》曰:‘文王至于日中昃,不皇暇食。惠于小民,唯政之恭。’”^⑤这段话中所提到的《懿》,韦昭注为“懿,诗大雅抑之篇也”。^⑥也就是《诗经·大雅》中的《抑》篇。尤其能够说明问题的是,在春秋时期兴起的各国使节聘问赋《诗》活动和各国贵族引《诗》风潮中,地处南方的楚国,却扮演了仅次于鲁晋而远超其它中原众国的特殊角色。据董治安先生统计,《左传》中有20篇记载楚人引诗、赋诗的内容^⑦:如前文所提到过的《左传·宣公十二年》君臣对话,其中就引述了《大武》乐诗的篇目;《左传·襄公二十七年》蒍罢赋诗《大雅·既醉》也是很有名的例子:“楚蒍罢如晋涖盟,晋侯享之。将出,赋《既醉》。叔向曰:‘蒍氏之有后于楚国也,宜哉!承君命,不忘敏。子荡将知政矣。敏以事君,必能养民,政其焉往?’”^⑧宴会结束时,蒍罢赋《大雅·既醉》,取其首章“既醉以酒,既饱以德。君子万年,介尔景福”赞美晋平公,将他比之太平君主。《国语》中楚人引诗4次,如:公元前637年《国语·晋语》楚成王引《曹风·候人》就较为典型:“令尹子玉曰:‘请杀晋公子。弗杀而反晋国,必惧楚师。’王曰:‘不

可。楚师之惧，我不修也。我之不德，杀之何为？天之祚楚，谁能惧之？楚不可祚，冀州之土，其无令君乎？且晋公子敏而有文，约而不谄，三材傅之，天祚之矣。天之所兴，谁能废之？’子玉曰：‘然则请止狐偃。’王曰：‘不可。《曹诗》曰：‘彼己之子，不遂其媾。’邠之也。夫邠而效之，邠又甚焉。效邠，非礼也。’”^⑧马银琴通过表格形式排列《左传》《国语》所载各国赋诗、引诗情况并制成坐标图后，得出的结论很有启示意义：“楚国尤其引人注目，以超出周、郑、齐、卫近一倍的数目，仅次于晋国与鲁国，成为第三个引诗大国”，^⑨“在鲁、晋两国的高峰之后，楚人以19次的数目，在郑、卫、齐、秦、陈、蔡等国低平的引诗曲线上，形成了另一个高峰”，^⑩“楚国的赋诗引诗事件，主要发生在楚成王至楚昭王的一百多年间，其中尤其以楚庄王、楚灵王时代为最盛”，“可知，大凡重视诗乐，曾经引诗、赋诗的楚国之君，皆为具求霸之心且有所作为者”。^⑪马银琴的结论给我们的启示是：春秋时期的南楚贵族，不仅在有意识地深度接受中原文化尤其诗教的影响，而且有作为的统治者，还有志于借用以诗教为核心的中原文化称霸中原，统治全国，这一结论是符合历史实际的。由此可见，南楚贵族对《诗经》的接受程度。此外《左传》昭公26年载，公元前516年，周宫廷发生变乱，召伯盈逆敬王而逐王子朝，“王子朝及召氏之族、毛伯得、尹氏固、南宫嚭奉周之典籍以奔楚。”^⑫王子朝等人奔楚国时所携“周之典籍”中很可能就有未经孔子删定过的带有“始（启）曰”“乱曰”标识的早期形态的《诗经》吧。

三是，虽未见屈原直接诵读《诗经》的文献记载，但其接受《诗经》创作影响，当已是自觉行为。战国时代，作为七雄中开始最有希望统一中国的楚国，与春秋时期相比，本土文化与中原文化进一步深度融合，是不需要具体论证的事实，仅从出土于楚地战国中期墓葬中的郭店简、上博简、清华简所存中原文献数量，即可证实当时楚国贵族及文人钟爱研习并随葬中原文化经典的普及程度。郭店简共存古籍18篇，其中南楚道家文献4篇，而中原儒家经典14篇；上博简共存古籍67篇，其中南楚历史、道家、楚辞作品文献25种（篇），中原历史、儒、墨、法诸家文献42种

（篇）；已出版清华简4册中，楚文献4种（篇），中原历史文学文献17篇。尤其是上博简《孔子诗论》和清华简《周公之琴舞》组诗的重见天日，更证明战国时期中原诗教衰而南楚诗教盛的基本历史事实。而作为文化素养极高之楚国同姓贵族，任专门教授贵胄子弟的三闾大夫之职、且博闻强志、又主管外交事务、并数次出使北方的屈原，更谙熟中原文化并深受其影响，也是不需要具体论证的事实。中原文化的精髓是礼乐文明，礼乐文明的标志则是诗教，诸侯各国陈词应对的是《诗经》，因此，屈原创作深植于南楚文化沃土之中的楚辞文学时，汲取他耳熟能详的《诗经》文学的营养是情理之中的事情。所以，当未经孔子整理过的如《周公之琴舞》这类保留配乐演唱原始形态的《诗经》作品在南楚代代传抄，至被贵族热捧求葬的屈原时代时，屈原在创作中吸收其中某些表现形式，并将其变身为新的艺术形式，乃当是自觉行为。^⑬

那么屈原是如何将《诗经》作品中的“启曰”“乱曰”乐章标识移植到不配乐演唱的楚辞作品中的呢？他是将《诗经》中的声音标识转变成了楚辞中的意义标识。其实，这一点去屈原不太远的东汉末人王逸早就发现了，并且阐说得很清楚。他在《楚辞章句·离骚经章句第一》“乱曰”下注云：

乱，理也。所以发理词指，总撮其要也。

屈原舒肆愤懑，极意陈词，或去或留，文采纷华，然后结括一言，以明所趣之意也。^⑭

此解极为精准，完全符合屈原的原意。也就是说，“乱曰”用在屈原作品的末章，就是用来概括全文主旨大意，表明作者意图的。因为“乱曰”本来在《诗经》中标明的就是音乐的末章，末章音乐接近结束时自然是繁音促节，交错纷乱，在高亢中嘎然而止的。屈原将《诗经》中的这一音乐特征深化为文学作品的总结性段落，便是将音乐的节名，深化为“整治”的意思，所以也就成了对全文主旨的概括与揭示了。宋代洪兴祖补注时补“凡作篇章既成，撮其大要以为乱辞也”，仍符合屈原与王逸之意，但接下去的注就有些画蛇添足了：“《离骚》有乱有重，乱者，总理一赋之终；重者，情志未申，更作赋也。”^⑮洪兴祖之后，一代学者的注释，离屈原本义越来越远，完全是回

到了《诗经》乐章章名之解，全与楚辞无关了。核读屈作的“乱辞”，确实无不是全文的结穴所在。如《离骚》乱辞，表明了“吾将从彭咸之所居”的殉节志向；《涉江》乱辞，抨击“阴阳易位”现实，重申自己的志向；《抽思》乱辞，抒写哭诉无门的孤独情怀；《怀沙》乱辞，表明死节决心；《招魂》乱辞，寄托无限忧伤。可见确乃卒章显其志。这就表明屈原学习吸收《诗经》乐章标识形式时，又将其作了新的价值升华。同时“‘乱曰’以后的诗往往去掉‘兮’字，也就成为四字句式的了。这和《诗经》的用‘兮’字及四字句式是脉息相关的。”^⑧也是其从形式上接受《诗经》影响的实证。屈原借鉴《诗经》“乱曰”乐章标识，在《离骚》及其它作品中首创概括全文主旨的启示语“乱曰”形式后，后起作家便相继沿用，遂成为了楚辞的主要形式特征之一。

[本文为国家社科基金项目“先秦出土文献及佚文献文艺思想研究”（项目批准号：07BZW019）阶段性成果]

- ①参见《清华大学藏战国竹简》（壹）上册“前言”，第3页，中西书局2010年版。
- ②参见徐正英、马芳《清华简〈周公之琴舞〉组诗的身份确认及其诗学史意义》，《复旦学报》2014年1期。
- ③参见《清华大学藏战国竹简》（叁）下册，第132页，中西书局2012年版。
- ④关于《诗经》的三次编辑情况，详见刘毓庆、郭万金《从文学到经学——先秦两汉诗经学史论》，第3—25页，华东师范大学出版社2009年版；马银琴《两周诗史》，第135—144页，第232—238页，第291—295页，社会科学文献出版社2006年版。
- ⑤“风诗”和“雅诗”只歌不舞，可以从清华简第三册《芮良夫毖》“芮良夫乃作毖再终”中看出，见《清华大学藏战国楚竹简》（叁）下册，第145页。相关研究成果可参阮元《经室一集》卷一《释颂》。
- ⑥从郑玄到刘毓庆皆言太师挚是周平王时人，当误。若其为平王时人，孔子怎能听到其演奏乐曲？未亲听又怎能评价为满耳都是音乐？且《论语·八佾》中有孔子专门指导太师挚谈音乐演奏的言论：“子语鲁太师乐，曰：‘乐其可知也：始作，翕如也；从之，纯如也，皦如也，绎如也，以成。’”杨伯峻《论语译注》注太师为“太师挚”。
- ⑦⑧杨伯峻：《论语译注》，第82页，第23页，中华书局2009年版。

- ⑧程树德：《论语集释》，第544页，中华书局1990年版。
- ⑨⑩⑪⑫徐元诰撰，王树民、沈长云点校：《国语集解》，第205页，第485页，第501页，第501页，第332—333页，中华书局2002年版。
- ⑩《清华大学藏战国竹简》（叁）下册，第135页，中西书局2012年版。
- ⑪郑玄注、孔颖达疏，龚杭云等整理《礼记正义》，第1113页、第1120页，北京大学出版社1999年版。
- ⑫笔者信从“删诗”说，认为孔子确实进行过司马迁所说“删诗”活动，详见徐正英、马芳《清华简〈周公之琴舞〉组诗的身份确认及其诗学史意义》，载《复旦学报》2014年第1期。
- ⑬“倡曰”，见《九章·抽思》：“倡曰：‘有鸟自南兮，来集江北。’”“重曰”，见《远游》：“重曰：‘春秋忽其不淹兮，奚久留此故居。’”“少歌（一作小歌）”，见《抽思》：“少歌曰：‘与美人抽怨兮，并日夜而无正。’”“讯曰”楚辞无例，仅见于贾谊《吊屈原赋》：“讯曰：‘已矣！国其莫我知兮，独壹郁其谁语。’”
- ⑭江林昌：《清华简“启曰”“乱曰”与先秦诗乐舞传统（提纲）》，见中国传媒大学文学院国学研究所编《清华大学藏战国竹简与先秦经学文献国际学术研讨会会议论文集》，第29页，2013年5月。按：楚辞无江文所言“讯曰”之例，例在汉赋如贾谊《吊屈原赋》中。
- ⑮有关古代“采诗制度”的记载，可参见如下文献：《礼记·王制》：“天子五年一巡守……命太师陈诗以观民风”。《汉书·艺文志》：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”《汉书·食货志》：“孟春之月，群聚者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。故曰：王者不窥牖户而知天下。”《公羊传·宣公十五年》何休注：“男女有所怨恨，相从而歌，饥者歌其食，劳者歌其事。男年六十，女年五十无子者，官衣食之，使之民间求诗。乡移于邑，邑移于国，国以闻于天子。”《孔丛子·巡守篇》：“古者天子……命史采民诗谣，以观其风。”
- ⑯有关古代“献诗制度”的记载，可参见如下文献：《国语·周语上》：“召公谏厉王曰：为川者决之使导，为民者宣之使言。故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞽赋，矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察，瞽史教诲，耆艾修之，而后王斟酌焉。是以事行而不悖。”《国语·晋语六》：“范文子云：故兴王赏谏臣，逸王罚之。吾闻古之言王者，政德既成，又听于民，于是乎使工诵谏于朝，在列者献诗，使勿兜，风听胥言于市，辨祓祥于谣，考百事于朝，问谤誉于路，有邪而正之，尽戒之术也。”（韦昭注：诵，诵读前世箴谏之语。列，位也，谓公卿至于列士献诗以讽也。）《左传·襄公十四年》：“师旷对晋侯云：自王以

- 下各有父兄子弟以补察其政。史为书，瞽为诗，工诵，箴谏，大夫规诲，士传言，庶人谤，商旅于市，百工献艺。故《夏书》曰：‘道人以木铎徇于路，宫师相规，工执艺事从谏。’”
- ①⑦关于《诗经》“颂诗”清庙祀祖性质的记载，可参见如下文献：《毛诗序》：“颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”朱熹《诗集传》：“颂者，宗庙之乐歌。”陆侃如、冯沅君《中国诗史》：“因此我们可以假定：颂本舞诗，诚如阮元所说，但舞诗与祭祀有关，故《三颂》中有不少的祭歌。”
- ①⑧《周颂》三十篇中，长5句的一篇：《维清》；长6句的二篇：《潜》、《赉》；长7句的六篇：《天作》、《昊天有成命》、《丰年》、《武》、《小毖》、《般》；长8句的六篇：《清庙》、《维天之命》、《思文》、《噫嘻》、《振鹭》、《酌》；长9句的二篇：《丝衣》、《桓》；长10句的一篇：《我将》；长11句的一篇：《闵予小子》；长12句的三篇：《有客》、《访落》、《敬之》；长13句的二篇：《烈文》、《有瞽》；长14句的二篇：《执竞》、《载见》；长15句的二篇：《时迈》、《臣工》；长16句的一篇：《雝》；长23句的一篇：《良耜》；长31句的一篇：《载芣》。
- ①⑨王国维：《周大武乐章考》，见《观堂集林》，第59页—62页，河北教育出版社2001年版。
- ②⑩傅斯年：《周颂说》，见《诗经讲义稿》，第18页，中国人民大学出版社2004年版。
- ③⑪高亨：《周代大武乐考释》，见《文史述林》，第90页，中华书局1980年版。
- ④⑫王国维：《汉以后所传周乐考》，见《观堂集林》，第69—71页，河北教育出版社2001年版；王小盾：《诗六义原始》，见《中国早期艺术与宗教》，第213—309页，东方出版中心1998年版；马银琴：《周秦时代诗的传播史》，第7—38页，社会科学文献出版社2011年版。
- ⑤⑬王小盾：《诗六义原始·提要》，见《中国早期艺术与宗教》，第213页，东方出版中心1998年版。
- ⑥⑭董治安：《先秦文献与先秦文学》，第27页，齐鲁书社1994年版。
- ⑦⑮黄伯思：《翼骚序》，陈振孙《直斋书录解题》卷十五《楚辞类》引，第436页，上海古籍出版社1987年版。
- ⑧⑯司马迁：《史记·楚世家》，第1529页，中华书局2011年版。
- ⑨⑰⑱杨伯峻：《春秋左传注》，第1340页，第1138页，第1475页，中华书局2009年版。
- ⑩⑲董治安：《从〈左传〉、〈国语〉看“诗三百”在春秋时期的流传》，《先秦文献与先秦文学》，第29页，齐鲁书社1994年版。
- ⑪⑳①马银琴：《周秦时代诗的传播史》，第54页，第56页，第59页，社会科学文献出版社2011年版。
- ⑫㉑有学者认为，清华简《周公之琴舞》的“启曰”“乱曰”乐章标识，还有一种可能，《诗经》文本流传到南楚后，南楚人在用南音演唱这些文本时，自己用南音“启曰”“乱曰”标识了《诗经》，所以才是“启曰”“乱曰”对举，而不是孔子所称的北方《诗经》乐曲“始曰”“乱曰”对举，若此，则屈原作品中的“乱曰”就可能不是受《诗经》形式的影响，仅是南楚音乐中固有的标识了。此观点是笔者分别请益曹旭和王小盾两先生时，得到的相近答复。该思路颇有启发意义，但如前所说，因为至今从传世文献和出土文献中还未发现南楚文学、音乐作品中“启曰”“乱曰”对举的字样出现，在屈原作品之前，也没有发现南楚作品中有“乱曰”字样出现。所以，此观点只是推测而无实证，因此在发掘出实证之前，笔者仍坚信自己的观点可靠。
- ⑬㉒洪兴祖：《楚辞补注》，第47页，中华书局1983年版。
- ⑭㉓姜亮夫、姜昆武：《屈原与楚辞》，第5页，安徽教育出版社1996年版。

[作者单位：中国人民大学文学院]

责任编辑：王秀臣